



Sade in Italia: desacralizzare l'arte. Forme della parodia nell'ekphrasis sadiana

David Matteini

La figura del marchese de Sade rappresenta uno di quei curiosi casi per cui, persino presso un pubblico per così dire *non specializzato*, non è necessario leggere una sola pagina di un autore per sapere a priori, seppur superficialmente o comunque per sentito dire, di cosa parlino i suoi scritti. D'altra parte, volendo uscire per un attimo dalla sfera strettamente letteraria e testuale, la mitopoiesi sadiana ha trovato vastissima fioritura in una pluralità inesauribile di ambiti: dalla medicina psichiatrica fino alla cultura pop, passando per le arti visive in generale¹, nel tempo il suo mito è andato a connotarsi sempre più distintamente su due direttive semantiche tangenti tra loro, diventando, da un lato, pretesto per descrivere una particolare forma patologica di violenza psico-fisica (il sadismo) e, dall'altro, modello di una tensione verso quella libertà di costumi e di pensiero che in parte continua a connotare l'afflato emancipatore egotico-espressivista della nostra epoca.

Eppure, anche nel mondo accademico che sicuramente ha combattuto e combatte tuttora per alleviare il Marchese da questa

¹ La sovrabbondanza di singoli riferimenti non permette in questa sede di presentarne una lista esaustiva. Ci limitiamo qui a citare tre pubblicazioni che cercano di mettere a fuoco il carattere proteiforme del mito sadiano. Il doppio volume di Michel Delon e il catalogo della recente mostra tenutasi al Musée d'Orsay a Parigi. Cfr. Delon 2007 e Le Brun 2014. In Italia, un'utile pubblicazione è in questo senso Barba 1979.



zavorra stereotipica, il suo *Voyage d'Italie* resta un testo ai più sconosciuto². Si tratta di una grave lacuna non solo nella ristretta cerchia degli studi settecenteschi, ma anche nel più largo campo dell'estetica e della storia della cultura moderna in quanto, oltre a riflessioni che mettono in luce, o meglio, ridefiniscono i confini del suo pensiero, in esso sono presenti numerosi spunti tematici che aiutano ad arricchire e a rinnovare molti dibattiti sulla modernità tuttora vivi e pulsanti, tra cui il ruolo della parodia e della satira nel contesto sacro occidentale, problematica, questa, che certo è stata più volte messa in risalto dalla storiografia e dal *milieu* intellettuale del secondo Novecento – si pensi, per esempio, a celebri saggi come *La Littérature et le Mal* di Georges Bataille del 1957 o ai più recenti *Sade contre l'Être Suprême* di Philippe Sollers del 1996 o *Les châteaux de la subversion* pubblicato nel 1982 da Annie Le Brun, elaborato che emblematicamente reca nel titolo questo particolare carattere antisistemico e, appunto, sovversivo dell'opera sadiana – ma sempre secondo modalità tese a un'interpretazione sovrastrutturale del testo, prestando cioè più attenzione ai rapporti dialogici tra opera e contesti culturali di lunga durata piuttosto che alle specifiche implicazioni storiche, materiali e comparatistiche della questione. Lo studio del resoconto del viaggio effettuato dal Marchese nel 1775 ci consente, al contrario, di approfondire l'aspetto parodico da un punto di vista strettamente cronotopico e di andare a indagare nel particolare certi episodi che, proprio per la loro totale mancanza di velleità letterario-filosofiche – vedremo fra poco come il *Voyage* fosse stato concepito

² Oltre alle due edizioni principes e alle relative prefazioni, in lingua francese sono di particolare interesse (in ordine cronologico) Bodart 1971: 235-241, Gillet 1983: 77-89, Delon 1991: 57- 60, Delon 1998: III, 1361-1384, Lever 2000, Sade 2008, Casamaggi e St-Martin 2010, Abramovici 2012: 84-95. Per quanto riguarda l'Italia, il *corpus* critico si restringe ulteriormente: i saggi introduttivi alle due edizioni italiane, a cura di Bruno Cagli e Carlo Pasi, presenti rispettivamente in Sade 1974 e Sade 1996. Per la letteratura critica sul viaggio sadiano cfr. Baccolo 1970, Sade 1991, Onorati 1993: 265-286, Le Brun 2014: 29-34, Delon 2014.

dall'autore come una guida turistica alternativa e, *soi-disant*, oggettiva a quelle del suo tempo³ – disvelano in maniera felicemente ingenua un acume che anticipa di quasi vent'anni le gravi problematiche poste nel Sade maggiore: il Divin Marchese come lo conosciamo oggi vede la nascita durante questo viaggio in Italia, nella sua frenetica peregrinazione tra Firenze, Roma e Napoli.

Ed è esattamente sotto il segno della frenesia che si caratterizza il *Voyage*, un'indole mercuriale che, già a partire dall'evidente frammentarietà della morfologia del testo, lo distanzia dalla canonica letteratura odeporica dei viaggiatori-artisti suoi contemporanei:

Nel suo insieme – annota al riguardo Carlo Pasi nella sua *Prefazione* all'ultima edizione italiana del resoconto – [l'opera] fu condannata all'incompiuto. Pur essendogli costata circa tre anni di lavoro, dalle notazioni durante il viaggio, alla ripresa una volta rientrato in Francia e rinchiuso nella fortezza di Vincennes (febbraio 1777), la redazione fu interrotta (probabilmente nella primavera del 1779). [...] Così questa prima opera ambiziosa non fu pubblicata dal suo autore. (Sade 1996: IX)

Ma, mettendo da parte la complessa vicenda editoriale conclusasi solamente nel secolo scorso⁴, le molte divergenze che sorgono dalla

³ Si tratta, in particolare, della *Description historique et critique de l'Italie* dell'abate Jérôme Richard del 1766 e il *Voyage d'un François en Italie* del 1769 di Joseph de Lalande, guide che Sade, pur criticandole molte volte nelle sue pagine, usa da modello per le descrizioni e l'aneddotica legata alle opere d'arte e architettoniche che incontra nel suo viaggio.

⁴ Sul finire degli anni Sessanta, la scoperta del manoscritto originale negli archivi del conte Xavier de Sade ha permesso a Gilbert Lély e Georges Dumas il riassettraggio del manoscritto. L'enorme lavoro di ricostruzione condotto dai due studiosi non è tuttavia proporzionato alla fortuna dell'opera romanzesca in quanto, dalla sua prima pubblicazione nel 1967, il resoconto sadiano ha contato in Francia soltanto la riedizione del 1995, implementata da Maurice Lever con un prezioso *Dossier* e un epistolario

comparazione contenutistica tra il *Voyage d'Italie* e i suoi fratelli di genere si rendono evidenti soprattutto nell'assenza, da parte del viaggiatore francese, di qualsiasi volontà formativa intorno all'esperienza italiana. Contrariamente a quanto suggerito dalla tradizione del Grand Tour, infatti, il viaggio sadiano sembra non partecipare della convinzione preliminare di *Bildung* – della volontà, cioè, di completamento della formazione libresco in prassi esperienziale – come momento più alto della vita dell'artista (pensiamo solo all'apparato della *Italienische Reise* goethiana di qualche anno dopo, sintesi armonica di arte, socialità e istanze individuali). E, in effetti, vuoi per l'incompletezza e il disordine della sua struttura, vuoi per il suo stile farraginoso e ridondante, il *Voyage* appare al lettore più come un canovaccio provvisorio, una sorta di confusa guida meramente archeologica e dal gusto memorialista come molte se ne pubblicavano tra Sei e Settecento, un qualcosa, insomma, che, come ebbe a dire Roland Barthes in uno scritto dedicato, «n'enseigne rien» (Barthes 1967: 35). In una delle pubblicazioni italiane più lucide sulla filosofia sadiana, il suo autore Luigi Baccolo sottolinea tale idiosincrasia proprio ponendo l'accento sul fatto di come, nel Sade viaggiatore, manchi quel placido disinteresse che caratterizzava il portamento dei letterati a lui coevi, sospesi tra la somma permeabilità alle esperienze del mondo e il culto delle opere d'arte del passato:

In quel secolo di grandi turisti, certi paralleli vengono inevitabili: Casanova, Stendhal, Alfieri... Ebbene, fra tutti, Sade è quello che sa meno viaggiare: si porta dietro un bagaglio pesante. Del turista vero, gli manca il disinteresse: va alla ricerca di qualche cosa, invece di prendere il suo bene dove lo trova. Fra Casanova e lui, c'è l'osservazione di Stendhal, che la rivoluzione francese «ha esiliato l'allegria dall'Europa per qualche secolo»; anche se la Rivoluzione, nel 1775, deve ancora aspettare quattordici anni, Sade ha già sostituito alla leggerezza dell'*ancien régime* la sua

quanto mai interessante, e, per il resto, un esiguo *corpus* di letteratura critica dedicata.

tetraggine personale, anzi ha già compiuto la sua rivoluzione privata. (Baccolo 1970: 7)

Di fatto, se Sade si reca in Italia, non è tanto per approdare a quell'intima trasformazione umana e intellettuale da ricercare nell'antica *virtus* classica – una *quête* in linea con il grande progetto cosmopolita e neoclassicista di quegli anni – quanto per fuggire alle persecuzioni della polizia francese a seguito di un *ménage à plusieurs* finito, evidentemente, piuttosto male⁵. Se già questo rovesciamento di

⁵ Si tratta del cosiddetto *affaire de petites filles*. Il 17 luglio 1775, sotto mentite spoglie, Sade parte insieme al domestico Carteron, detto la Jeunesse: conte di Mazan, questa la nuova identità da lui assunta durante il soggiorno italiano. Sebbene sia l'unico documentato, in realtà questo non fu il primo viaggio italiano di Sade, bensì il terzo. Il primo, breve viaggio del 1772 avviene dopo la condanna a morte da parte del parlamento di Aix-en-Provence a seguito del cosiddetto *affaire de Marseille*, durante il quale una delle prostitute coinvolte venne avvelenata da un eccesso di confetti di cantaride, all'epoca noto afrodisiaco: rifugiatosi per alcuni giorni a Venezia, tornò in ottobre a Chambéry, dove sarebbe stato arrestato l'8 dicembre per ordine del re di Sardegna sotto richiesta della suocera di Sade – la donna che odierà per tutta la vita – la presidentessa di Montreuil. Rinchiuso nella prigione di Miolans – all'epoca Sade aveva trentadue anni ed era stato incarcerato già due volte – riuscirà ad evadere il primo maggio dell'anno successivo. Dopo l'evasione, segue un periodo di clandestinità, durante il quale, braccato dalla polizia, si sposta rapidamente da una zona all'altra del sud della Francia, rifugiandosi spesso nel suo castello di La Coste. A condurre le fila di questa caccia all'uomo è l'implacabile suocera che non perdona al genero il rapporto infamante con la sorella della moglie, Anne-Prospère de Launay: d'ora in poi, sarà della *belle-mère* la regina delle condanne che fecero della vita del Marchese un girone infernale. A causa delle continue perquisizioni nel castello, Sade decide di emigrare in Italia per la seconda volta, nel marzo del 1774: travestito da prete, egli soggiornò in Italia solo pochi mesi. Dopo la morte di Luigi XV avvenuta il 10 maggio dello stesso anno, il Marchese ritorna in Francia mosso dalla flebile speranza di ottenere la revisione del processo da parte dei nuovi ministri di Luigi XVI. Una speranza che è destinata a rimanere tale.

premesse e di fini si pone in netto contrasto con la fenomenologia del Grand Tour classico, le descrizioni delle città italiane da lui visitate amplificano ulteriormente questo brusco cambio di rotta e, al di là della loro inesattezza storico-artistica, rivelano una condotta estetica in contrasto con la teoresi winckelmanniana della “edle Einfalt und stille Größe” dominante nel secondo Settecento⁶. Inevitabilmente, i frutti del *Voyage* risulteranno deviati, rovesciati di senso, quasi ad essere il risultato di un percorso *à rebours* che inficerà in maniera indelebile l’immaginario estetico del Marchese: nel viaggio di ritorno verso la Francia, il Grand Tour quale fase di formazione del sapere viene così assunto e depravato insieme.

Proprio per questo, vorremmo adesso concentrarci su un momento specifico di questo particolarissimo diario di viaggio, ovvero la visita a Roma nell’autunno del 1775. Questa scelta non deve certo essere intesa come mera predilezione qualitativa rispetto alle altre città descritte – anche perché molti passaggi su Firenze e Napoli risultano densi di argomentazioni illuminanti, forse in misura maggiore rispetto a quelle sulla capitale del cristianesimo – bensì come tappa obbligata allo studioso per comprendere, appunto, la questione riguardante il rovesciamento della funzione allegorica delle figure sacre cristiane e le innovative considerazioni etico-estetiche ad esso conseguenti: tale strategia sovversiva ricopre un ruolo di primo piano nel *Voyage d’Italie* e, nell’analisi di alcuni *arrêts sur image* romani, cercheremo di inquadrare il procedimento parodico messo in atto nella sua opera prima.

Storicamente, Roma è sempre stata una delle mete privilegiate dai viaggiatori europei. In un primo momento, con l’istituzione del Giubileo da parte di papa Bonifacio VIII nel 1300, come centro nevralgico della cristianità, *Urbs* eterna da raggiungere per la remissione dei peccati, e, in seguito allo sviluppo del turismo avvenuto

⁶ Nello specifico, le opere fondatrici del pensiero estetico del Winckelmann sono i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* del 1755 e la *Geschichte der Kunst des Altertums* del 1763.

in seno alla società gentilizia dei secoli successivi, come luogo elettivo per ritrovare l'imperitura sintesi tra arte classica e arte cristiana, sineddoche della spontanea continuazione di un universale *ethos* fondato sull'uomo e sui valori civili e sulla perfetta convivenza tra naturalità e socialità. L'esperienza romana di Goethe, ancora una volta, si rivela in un certo senso metonimica della *Stimmung* di molte generazioni di viaggiatori-artisti adoratori dell'antico e le sue parole riassumono, nella loro ponderatezza, migliaia di pagine di resoconti più o meno famosi⁷:

Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat. [...] Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich dachte wohl, hier was Rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht. [...] Ich will Rom sehen, das bestehende, nicht das mit jedem Jahrzehnt vorübergehende. (Goethe 1983-2008: 147, 150, 153)

Più volte ratificato nel corso dei dibattiti sui rapporti tra *Bildung* e viaggio in Italia, questo *topos* della rinascita dell'uomo di lettere per mezzo della lezione impartitagli dall'osservazione delle opere ispirate all'Antico abbraccia in gran parte anche il dominio dell'arte religiosa, valutata, presso tali intellettuali, non più per le sue componenti catechetiche, bensì per un'inedita aurea di trascendenza volta all'innalzamento della percezione dell'Io all'interno del mondo.

Ecco, il *Voyage d'Italie* conta ben poche tracce dell'entusiasmo espresso da questi viaggiatori e, per di più, in esso l'intuizione dell'influenza culturale tra mondo antico e mondo cristiano viene anzi capovolta e concepita dal Marchese come una rottura, rottura che, nello scritto, si esplicita non solo attraverso le aspre, per quanto sparute,

⁷ Inutile elencare qui le decine di viaggi in Italia settecenteschi. Si fa per questo riferimento all'opera di Attilio Brilli, autore di volumi sull'argomento. Cfr. Brilli 1995, 2006, 2014. Altresì fondamentale Hersant 1988.

tirades antropologiche rivolte alla decadenza dei costumi italiani, ma anche negli episodi deputati alla descrizione e all'analisi delle opere figurative e architettoniche da lui incontrate. Focalizzata più sulle recriminazioni sociali del disilluso viaggiatore, del soggiorno romano la critica non ha mai preso seriamente in considerazione gli aspetti ecfrastici della questione, per noi invece di fondamentale importanza: l'*ekphrasis*, la descrizione dell'opera d'arte, si fa per Sade un'imprescindibile arma retorica di verità.

Ma in che modo? Quali sono gli strumenti coi quali Sade opera i suoi rovesciamenti di senso? Come si sa, l'espedito narrativo dell'*ekphrasis* trovò la sua espressione più felice proprio nei diari di viaggio dei *grandtouristes*, custodi della lezione del Winckelmann sul compromesso tra personale ricerca estetica e un'oggettività incentrata sull'antica idea greca, lo ripetiamo, dei saldi rapporti tra arte, natura e società. De Sade chiude le porte a queste categorie per votare l'osservazione a una soggettività più profonda e conturbante e, sebbene le sue intenzioni preliminari fossero, da buon *philosophe* illuminista del suo tempo, quelle di proporre semplicemente una controparte oggettiva e non finzionale alle guide del Lalande e del Richard – poiché, secondo il Marchese, «on voit avec chagrin, en suivant cet auteur [in questo caso il Richard], combien journellement il employait ses fictions au lieu de la vérité et combien surtout il cherchait à faire un livre au lieu d'un voyage» (Sade 1995: 80-81) – molte delle descrizioni ivi riportate sembrano tradire questi *desiderata* e aprire orizzonti semantici da schierare tra le file dell'illuminismo più radicale e, se vogliamo, proto-romantico: il Marchese sembra condannare o apprezzare più in funzione del suo gusto personale che regolandosi su una teoria estetica precisa o sulle posizioni estetico-morali del "buon senso" in voga nel Sei-Settecento. Come dichiara a palazzo Borghese, infatti, «on trouvera bon que je ne cite dans cette nombreuse collection que ceux qui m'ont fait le plus de plaisir et que je crois les meilleurs» (*ibid.*: 143).

Un simile schema a-morale ed ego-centrico si inserisce così in un sistema estetico in linea con quel dibattito attorno alle categorie del Gusto e del Bello che, in Francia, venne rinnovato prima da

Montesquieu nel postumo *Essai sur le goût* del 1757 – scritto in cui il filosofo, proprio come Sade poco fa, asseriva fermamente che «la perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible» (Montesquieu 1757: 70) – e, più tardi, soprattutto dal Diderot enciclopedista e materialista. Nel gettare le basi per una valutazione della bellezza da ritrovare non nelle cose in sé, ma nella relazione particolare che si stabilisce tra le cose e l'osservatore, l'autore dei *Salons* istituzionalizzò, nella voce *Beau* dell'*Encyclopédie*, un nuovo concetto di ricerca estetica: coniugando la più moderna prospettiva empirista con la scuola classicista ancora preminente nell'Europa del tempo, il filosofo propose un modello di pensiero estetico teso a integrare l'oggettività accademica con l'immediata esperienza emotiva del soggetto, carattere indispensabile per coniare un'idea dell'arte ontologicamente fondata e non frutto di sterile manualistica: «j'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée» (Diderot 1966: 176). Così facendo, egli intendeva, da un lato, non rimanere imprigionato in un *cul-de-sac* solipsistico dal quale non potesse esser tratto fuori alcun giudizio razionalmente comunicabile e, dall'altro, cercò di dare voce a quegli individui che, cogliendo nessi e relazioni diverse tra le cose, avrebbero potuto vantare un'esperienza singolare, ma non per questo vacua e sragionevole.

Sade persegue le condizioni riportate da Diderot, ma le esacerba fino all'eccesso. Ancora una volta, però, bisogna stare in guardia dal ricondurre tale principio apparentemente autoreferenziale ad un vicolo cieco interamente egotistico e, talvolta, onanista. Perché, se è vero che molte delle opere da lui descritte stuzzicano più le sue fantasie che il sentire etico – come le sculture presenti nella Galleria degli Uffizi fiorentina⁸ – nella contemplazione di esse si celano in realtà aspri

⁸ Si pensi, ad esempio, alla descrizione del Priapo conservato alla Galleria degli Uffizi, momento nel quale l'immaginazione erotica del Marchese sembra preludere alla trasposizione romanzesca del *Voyage*, la *Juliette* del 1797: «On voit aussi dans cette même pièce le fameux Priape,

giudizi morali messi in moto da quell'enorme apparato parodistico che è la parola sadiana. Ai dibattiti accademici sulla *vraisemblance*, infatti, subentra spesso lo sprezzo, la beffa e l'ironia luciferina che caratterizzeranno la sua vastissima produzione. L'occasione ekfrastica diviene in questo modo un pretesto per far riemergere un sostrato di senso che va così a sovrapporsi alla *doxa* storico-artistica tradizionale.

È possibile ritrovare un esempio eclatante nelle pagine dedicate alla chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona. S'impone qui con estrema evidenza questo slittamento di senso dall'apparente al reale: prendendo spunto dall'iconografia agiografica della chiesa, il Marchese non descrive, come ci si aspetterebbe, le opere ivi presenti, ma, ribaltando la leggenda della santa che la vuole salvata in extremis da un angelo che fulmina un giovane in procinto di abusare di lei, Sade demistifica la morale a essa sottesa con toni decisamente canzonatori:

Mais, ô miracle! Et n'est-ce pas le cas d'en faire un lorsqu'il s'agit de conserver une vierge, le jeune homme trouve à la porte un ange qui l'arrête et le fait mourir subitement. Cependant la vierge qui toujours s'intéresse aux jeunes gens entreprenants et qui a ses bonnes raisons pour cela, le ressuscite. Mais Agnès est conservée et le crime ne s'achève pas. Toute cette belle fable s'expliquerait ce me semble beaucoup mieux en avouant tout simplement que le jeune homme, épuisé des plaisirs qu'il venait de goûter avec la jeune sainte, à peine sortie de l'enfance et de la figure la plus intéressante, s'évanouit de faiblesse au sortir de ses

antique rare et bien conservé. Le bas est un lion, emblème de la force. La statue est un seul Priape ou membre viril, mais d'une si prodigieuse grosseur, qu'il serait possible de voir ce morceau sans le deviner. Sur le haut est la partie distinctive du sexe féminin qui paraît s'y adapter, allusion sans doute à l'opération que pratiquaient sur cette statue les filles et les femmes qui y avaient dévotion. Ce marbre est derrière la porte, recouvert d'une tête de lion en carton et ne se montre pas si l'on a avec soi quelque jeune personne dont on craigne d'éveiller l'imagination, quoique en vérité je crois que la femme la mieux instruite pourrait le voir sans le deviner; et il faut être prévenu pour reconnaître la représentation» (Sade 1995: 66).

bras et revint à la vie au bout de quelques heures d'angoisse. Quoi qu'il en soit, le sacristain de Saint-Agnès, en vous descendant dans le caveau, ne manque pas de vous faire voir l'endroit même où l'ange arrêta le jeune homme. (Sade 1995: 133-134)

Come abbiamo appena visto, anziché divinizzare l'arte e le sue – presunte – narrazioni morali, Sade ne decostruisce il senso, disvelando la funzione recondita del fenomeno artistico grazie alla scrittura parodica: in altre parole, Sade desacralizza l'arte.

Se quindi l'Italia è, come sosteneva lo stesso Montesquieu, un paese senza virtù e senza sostanza, secondo il Marchese lo si deve proprio alla forza coercitiva della Chiesa Cattolica che, per mezzo dei suoi dispositivi artistici e biopolitici – qui, a maggior ragione, nel senso strettamente foucaultiano del termine – soggioga l'umana volontà. La forza parodica sadiana innesca così un processo di carotaggio tellurico nelle profondità dei miti e dei luoghi sacri. Arrivato da poco a Roma, altro esempio, davanti alle catene del primo apostolo custodite nella chiesa di San Pietro in Vincoli, scrive:

Pierre, aujourd'hui si célèbre et si sanctifié à Rome, était un pauvre pécheur de Bethsaïde qui s'appelait originairement Simon. Ce fut un des premiers fainéants que l'aventurier Jésus trouva dans son chemin et qu'il reconnut à son absurdité digne de le suivre, et c'est chez sa belle-mère que le nouveau magicien des Juifs fit ses premiers tours. (Sade 1995: 389)

On assure que les chaînes qui servirent à l'apôtre Pierre dans sa prison se voient dans cette église. Mais persuadé que je suis qu'il ne mit jamais les pieds à Rome, je ne me souciai pas de me soumettre à toutes les cérémonies aussi puériles qu'imbéciles que l'on exige de ceux qu'une dévote curiosité porte à admirer ces hochets de l'enfance chrétienne. (*Ibid.*: 98)

L'arte d'ispirazione religiosa diviene agli occhi di Sade un *instrumentum regni* puerile, imbecille, e tuttavia machiavellico, che, nel suo farsi dottrina, ha reso il popolo una schiera di abietti lobotomizzati e la nobiltà una classe decaduta, annoiata e pantagruelicamente

affettata. L'origine della decadenza italiana è l'impostura, l'inganno reiterato della Santa Chiesa, *panopticon* generatore di una costellazione di vizi.

I temi della superstizione e del fanatismo cari all'Illuminismo ritornano così con toni perentori in tutto il *Voyage*, facendosi parte integrante di ogni giudizio estetico. Rivolgendosi ai suoi lettori, dirà poche settimane dopo a Napoli, a detta sua la città più superstiziosa d'Europa:

Mais ce peuple, dites-vous, a besoin de cela? Point du tout. Éclairez-le, instruisez-le de ses véritables devoirs. Il les préférera bientôt à ces comédies. Dites plutôt, ô ministres de la superstition, dites plutôt que c'est vous qui en avez besoin pour vous assurer des esclaves. [...] ces farceurs catholiques, montés sur des tréteaux, comme les charlatans au milieu des places, harangent le peuple, le crucifix à la main. (Sade 1995: 184)

Se allora la superstizione rende gli uomini schiavi e il potere sempre più tiranno, in che modo rivendicare un reale atto liberatorio e umano? Sade sembra non esplicitare le sue intenzioni, ma le sferzanti *tirades* del *Voyage d'Italie* non possono non far pensare a quella *Letter concerning Enthusiasm* pubblicata da Lord Shaftesbury nel 1708 proprio in risposta alle accese critiche che in quei tempi venivano mosse ai fanatici francesi giunti a Londra dopo la revoca, da parte di Luigi XIV, dell'Editto di Nantes. Si ricorderà infatti come il filosofo inglese promuovesse l'uso del riso e della prova del ridicolo – da lui intesi come uniche condizioni attraverso cui far emergere l'autenticità e il contenuto di verità di una definizione –, del cosiddetto *wit*, per mitigare il fanatismo e smascherare, in questo modo, il pericoloso discorso della superstizione.

I am sure the only way to save mens sense, or preserve wit at all in the world, is to give liberty to wit. Now wit can never have its liberty, where the *freedom of raillery* is taken away: for against

serious extravagances and spleenitick humours there is no other remedy than this. (Shaftesbury 1708: 56)

La presa in giro e la canzonatura parodica diventano allora l'antidoto essenziale per combattere quel *melancholic humour* che affligge il credente e, per Sade, di conseguenza, anche l'arte moderna. Seppur in termini diversi, i due filosofi arrivano a concludere che solamente l'atto sovversivo può giungere a riabilitare l'originaria naturalezza dell'uomo.

Secondo queste coordinate, per Sade l'arte deve essere quindi la somma espressione della potenza creatrice ed è solo in quest'ottica che va considerata, eludendo ogni sorta di apparato trascendentale. In questa originale cornice, alla teoresi del Bello neoplatonico di origine cristiana che molto influenzò il neoclassicismo europeo, si sostituisce così una rinnovata estetica: privata di qualsivoglia tensione verso l'infinito e lanciata in una dimensione destinata verso la meccanicità senza fine della natura, l'arte non deve rappresentare né l'eco di una invisibile trascendenza né il riflesso di una noumenica e superiore vocazione morale, bensì la nuda e cruda realtà dell'esperito e la sregolatezza liberatoria dell'artista. La verità rappresentativa e naturalistica costituisce un tassello di capitale importanza nell'*ekphrasis* sadiana dove, nello slittamento semantico tra l'arte *d'après la nature* – verosimile – e l'arte *sur la nature* – vera –, risiede il nerbo concettuale della sua estetica: «je ne me suis attaché qu'à la vérité et nullement à la symétrie» (Sade 1995: 84). Data la chiarezza, l'affermazione non ha bisogno di ulteriori commenti.

È esattamente questo importante risvolto ciò che Sade tenta di accentuare attraverso le sue parodie, come negli esempi già citati, oppure come nella memorabile descrizione della Santa Cecilia di Stefano Maderno in cui il viaggiatore arriva ad assolutizzare fino agli estremi il suo credo artistico per mezzo di una *mise en abyme* di un principio tendenzialmente erotico e delittuoso all'interno di uno nominalmente e formalmente sacro e moralistico.

C'est une belle fleur moissonnée presque en naissant. Cécile fut mariée fort jeune et ce fut dans les premiers temps de son mariage qu'elle fut assassinée dans son bain. Les marques de ses blessures s'aperçoivent sur son beau col tout découvert. On y voit les trois coups d'épée dont elle fut frappée; le sang en sort et la manière dont elle tomba, sans doute en expirant de cette mort violente, est celle où l'artiste l'a saisie. Il est au moins bien sûr qu'elle est prise comme elle fut trouvée dans les catacombes de Saint-Sébastien. La même chemise qu'elle avait dans son bain est celle qui la couvre; la finesse de la draperie qu'elle forme et la manière savante dont elle laisse apercevoir les contours est une chose vraiment sublime. Cécile était petite, mais délicate et faite à peindre. L'artiste a conservé toutes les grâces de son modèle et la mort qui la glace semble, s'il est possible, ne la rendre encore que plus intéressante. Sa tête entourée d'un simple mouchoir est tournée vers la terre dans une attitude un peu forcée, mais on y reconnaît l'extension de la dernière angoisse. Ses mains délicates sont étendues et quelques-uns de ses doigts retirés comme par l'effet d'une agonie forte et subite. C'est un cadavre jeté là... Mais on respire encore toute la délicatesse et tout le svelte d'une jeune personne de dix-sept ans ou dix-huit ans et aussi intéressante que jolie. Il règne une vérité si frappante dans ce morceau divin qu'on ne peut le voir sans être ému. Je crois qu'une telle représentation, aperçue par quelqu'un qui aurait pris quelque vif intérêt au malheureux modèle qui aurait éprouvé le même sort, serait faite pour produire peut-être une impression plus forte encore que le cadavre même. (Sade 1995: 121)

Così come nelle altre *ekphrasis*, ma forse qui in maniera più manifesta, la desacralizzazione dell'icona religiosa avviene attraverso due modalità ben precise: primo, come abbiamo visto poco fa, Sade descrive l'opera senza porre l'accento su precise questioni tecniche, quanto sulla cruda impressione sensibile che la scultura offre al suo sguardo: vi traspare così un malcelato fascino nei confronti di questa «chose vraiment sublime», una passione non più sacra, ma tutta sensuale. In questo senso, assistiamo a una *desacralizzazione formale* che si fonda sulla spaventosa rappresentazione di una morte violenta e per

questo sublime, degna cioè di essere osservata più per le sue qualità immaginifiche che per quelle strettamente formali e, naturalmente, agiografico-morali. Secondo, parallelamente è in atto una *desacralizzazione autoriale*: l'artista, infatti, non è più ispirato da un divino entusiasmo e dal significato morale che l'atto creatore vorrebbe sottendere, bensì è pervaso da un'infuocata tensione verso l'assolutizzazione della verità tanto che, pur di condensare al meglio la condizione cadaverica della santa, egli avrebbe persino ucciso il suo sfortunato modello. Nel tentativo di emanciparsi, nei limiti del possibile, da controlli e limitazioni di ogni sorta – come invece avveniva nel gioco di committenze voluto dalla *bienséance* della Chiesa romana – l'arte non può che concepirsi nella ricerca intransigente e assoluta del reale, anche se ciò portasse a trasgredire i più saldi valori dell'umanità, così anticipando molte delle teorie estetiche più estremiste del secolo successivo. Nella misura in cui imita, dunque, l'arte diventa a sua volta strumento di liberazione, permettendo di fare tabula rasa di tutti i vincoli: in Sade l'arte, come la parola, è sovversiva o non è.

Il ribaltamento della mitologia italiana a cui assistiamo nel *Voyage* mette in gioco particolari interferenze comico-parodistiche in grado di eludere e di colpire alle spalle le più radicate forme devozionali dell'Occidente, mettendo a nudo e ridicolizzando, da un lato, un'estetica il cui *habitus* si percepiva già come logoro nelle sue espressioni utopico-riformiste, e, dall'altro, le istituzioni spirituali *tout court*, genitrici di uomini stupidi e abbrutiti. E se Sade si rivela così l'antitesi dell'abbacinato viaggiatore del Settecento, Roma sintetizza, nelle sue contraddizioni, l'immagine emblematica del polimorfismo umano. Perché «à Rome on foule indifféremment les héros, le marbre et les martyrs aux pieds, et tout est bouleversé» (Sade 1995: 99).

Bibliografia

- Abramovici, Jean-Christophe, "Comprendre en l'art sa violence: le "Voyage d'Italie" de Sade", *Art et violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e siècles Italie, France, Angleterre*, Ed. René Démoris, Florence Ferran, Corinne Lucas-Fiorato, Paris, Desjonquères, 2012: 84-95.
- Baccolo, Luigi, *Che cosa ha "veramente" detto de Sade*, Roma, Ubaldini, 1970.
- Barba, Vincenzo, *Interpretazioni di Sade*, Roma, Savelli, 1979.
- Barthes, Roland, "L'arbre du crime", *Tel Quel*, 28 (1967).
- Bataille, Georges, *La Littérature et le Mal* (1957), Paris, Gallimard, 1990.
- Bodart, Didier, "À propos du "Voyage d'Italie" du marquis de Sade", *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, IV (1971): 235-241.
- Brilli, Attilio, *Il grande racconto del viaggio in Italia. Itinerari di ieri per viaggiatori di oggi*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Id., *Il Viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Id., *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Cantafio Casamaggi, Valerio – St-Martin, Armelle, *Sade et l'Italie*, Paris, Desjonquères, 2010.
- Delon, Michel, "Portrait de l'artiste en assassin. Note sur Sade et Michel-Ange", *Lendemain*, 63 (1991): 57-60.
- Id., *Catalogue d'exposition "Sade, un Athée en Amour". Genève, Fondation Martin Bodmer. 6 décembre 2014 – 12 avril 2015*, Paris, Albin Michel, 2014.
- Id., *Les vies de Sade*, Paris, Textuel, 2007.
- D'Alembert, Jean Le Rond – Diderot, Denis (eds.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966.

- Gillet, Jean, "Sade et la décadence italienne", *Romantisme*, 42 (1983): 77-89.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Italienische Reise* (1813-1818), *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Ed. Erich Trunz, München, C.H. Beck, 1983-2008.
- Hersant, Yves, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1988.
- Le Brun, Annie, *Catalogue d'exposition "Sade. Attaquer le soleil". Paris, musée d'Orsay. 14 octobre 2014 – 25 janvier 2015*, Paris, Gallimard, 2014.
- Id., *Les châteaux de la subversion*, Paris, Garnier, 1982.
- Montesquieu, *Essai sur le goût* (1757), Ed. Éloïse Lièvre, Paris, Gallimard, 2010.
- Onorati, Franco, "Un viaggio e il suo doppio. Il soggiorno romano del marchese de Sade", *Strenna dei romanisti*, (1993): 265-286.
- Sade, Donatien Alphonse François de Sade, *Voyage d'Italie*, Ed. Maurice Lever, Paris, Fayard, 1995, trad. it. *Viaggio in Italia*, Ed. Bruno Cagli, Roma, Newton Compton, 1974 e *Viaggio in Italia*, Ed. Carlo Pasi, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Id., *Veneri cristiane e barbari italiani. Osservazioni sull'Italia del Divino Marchese*, Ed. Violetta Candiani, Roma, Biblioteca del Vascello, 1991.
- Id., *Voyage à Naples*, Ed. Chantal Thomas, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- Id., *Œuvres complètes*, Ed. Gilbert Lély, Paris, Tchou, Au cercle du livre précieux, 1967.
- Id., *Œuvres*, Ed. Michel Delon, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998: 1361-1384.
- Shaftesbury, *A Letter concerning Enthusiasm* (1708), trad. it. *Lettera sull'entusiasmo*, Ed. Paola Zanardi e Cristina Paoletti, Pisa, ETS, 2014.
- Sollers, Philippe, *Sade contre l'Être Suprême*, Paris, Gallimard, 1996.

L'autore

David Matteini

David Matteini (1988) è dottorando di ricerca in Letterature comparate presso il programma trinazionale "I Miti fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura" (Firenze, Bonn, Paris IV-Sorbonne), con un progetto incentrato sulle implicazioni socio-letterarie del giacobinismo tedesco di fine Settecento e, nel particolare, sulla vicenda biografica del giacobino di Magonza Adam Lux. Attualmente sta svolgendo il suo lavoro di ricerca tra le università di Firenze, Bonn e Parigi. Collabora saltuariamente con la «Rivista di Letterature moderne e comparate» con articoli e recensioni.

Email: david.matteini@unifi.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Matteini, David, "Sade in Italia: desacralizzare l'arte. Forme della parodia nell'ekphrasis sadiana", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.Between-journal.it/>